

LA FUSIÓN DE LO PICTÓRICO Y LO ESCULTÓRICO EN RAUSCHENBERG

THE FUSION OF PAINTING AND SCULPTURE IN RAUSCHENBERG

Por:

Edgar Vite Tiscareño

Doctor en filosofía

Docente del Dpto. de Artes Visuales y Estética

Universidad del Valle

edgar.vite@correounivalle.edu.co

*Entre las mejores obras producidas en los últimos años,
la mitad o más no han sido ni pintura ni escultura.*

Donald Judd

Resumen: En este artículo analizo los cambios más relevantes que se originaron en la pintura y la escultura en el arte postvanguardista y su impacto en el arte posterior, centrándome en el desenvolvimiento de los llamados géneros híbridos. Critico los límites de la teoría de Greenberg para explicar este tipo de obras, sobre todo su noción de autonomía de las artes y lo que denomina como una tendencia a la "pureza" en cada una de ellas. En contraste, reviso otros planteamientos teóricos y críticos para explicar la fusión entre lo pictórico y lo escultórico en la obra de Robert Rauschenberg, haciendo un análisis detallado de sus obras más representativas.

Palabras Clave: Arte contemporáneo, Interdisciplinariedad, Géneros híbridos, Clement Greenberg, Robert Rauschenberg.

Abstract: In this paper I analyze the key aspects of the post avant-garde painting and sculpture, and its influence in the development of the hybrid genders in the plastic arts. I criticize the limits of Greenberg's art theory to explain the development of plastic arts, especially his idea of autonomy and what he understands as "purity" in art disciplines. In contrast, I discuss other theories and critic proposals to explain the fusion between painting and sculpture in the work of Robert Rauschenberg, taking as reference the characteristics of his most important pieces.

Keywords: Contemporary Art, Interdisciplinarity, Hybrid Genders, Clement Greenberg, Robert Rauschenberg.

Una crítica a los límites de la teoría de Greenberg

Clemente Greenberg fue uno de los críticos más importantes del arte postvanguardista estadounidense y de la pintura moderna, en los años 50's y 60's. Se caracterizó por su defensa y promoción del Expresionismo Abstracto, destacando su admiración e investigación en torno a la obra de Jackson Pollock y su *action painting*. Sin embargo, es necesario aclarar que aquí no discutiré estos elementos de su propuesta, más bien me centraré en criticar rasgos muy particulares de su concepción del arte, sobre todo sus prejuicios en torno a la mezcla de distintas disciplinas artísticas y a la imposibilidad de explicar el rol de los géneros híbridos en la historia del arte y su dimensión experimental.

Greenberg construyó una teoría sobre la pintura moderna, mediante la cual resaltó su dimensión autocrítica y su constante experimentación con los propios medios de producción, en relación a los límites intrínsecos de cada disciplina artística. Por ello, Greenberg piensa que ésta es la meta principal de toda obra, y no solamente de la pintura y escultura modernas. Al respecto, podemos leer en su famoso ensayo *Modernist painting* lo siguiente: “La esencia del Modernismo reside, como yo lo veo, en el uso de métodos propios de cada disciplina para criticar la disciplina misma, no con la finalidad de superarla, sino de consolidarla con mayor firmeza en sus áreas de competencia” (Greenberg, 1993, p. 85).

El carácter autoreflexivo del modernismo no debe entenderse como un aspecto especulativo; se trata de una experimentación con los materiales, las técnicas y los aspectos formales de cada disciplina. Esta reflexión sobre los medios artísticos y sus posibilidades creativas es ante todo de índole práctica y mediante ella los artistas adquirieron una mayor conciencia de su propio trabajo, alejándose de metas extrínsecas al campo de las artes: “Debe entenderse que la autocrítica en el arte moderno se ha llevado a cabo de modo espontáneo, incluso podría decirse inconsciente. Como lo he mencionado anteriormente se trata de una cuestión práctica, immanente a la práctica artística y no de una aplicación teórica” (Greenberg, 1993, p. 91).

Greenberg defiende una autonomía radical de las artes y piensa que éstas no pueden subordinarse a ninguna finalidad distinta de sí mismas. De modo que para él la autodeterminación de cada disciplina implica la adquisición de un mayor grado de “pureza”, lo que también asocia con el establecimiento de criterios formales, que sirvan para determinar la calidad de una obra. Sin embargo, desde mi perspectiva, este es un aspecto sumamente problemático, pues superar los límites propios de cada disciplina artística puede implicar tomar elementos de otras disciplinas, lo que es indispensable para comprender el surgimiento y desarrollo de los géneros híbridos en las propuestas contemporáneas, tal como defenderé a lo largo de este texto.

Por otro lado, Greenberg se opuso al naturalismo y al ilusionismo óptico, que predominaron durante un período muy largo de tiempo en las artes visuales, pues piensa que este tipo de arte se subordina a metas que son ajenas a su esfera, lo que le parece sumamente criticable. Por esta razón, concibe como paradigmas del modernismo pictórico los cuadros de Manet y Cézanne, para quienes la experimentación formal y técnica fue más importante que la búsqueda de una representación fiel del modelo original, contrario a lo que ocurría con la visión mimética y representacional de la pintura tradicional (1993, pp. 86-87).

La pintura moderna se distancia de la imitación de la realidad e incluso considera que el arte abstracto, surgido en las vanguardias, presenta ciertos rasgos figurativos, por lo que en su opinión, los movimientos de esa época no fueron demasiado lejos, como podría parecer a primera vista. En este sentido, el cambio más notable consistió en dejar de representar un espacio que podría ser ocupado por objetos cotidianos e incluso habitado por nosotros mismos. Por ello, Greenberg (1993) considera que la autocrítica en el terreno pictórico debe centrarse sobre todo en la superficie del cuadro y en la plasticidad de los materiales, de modo que la pintura se convierte en objeto de sí misma:

La representación o ilustración no logran la autonomía del arte pictórico, lo que lo hace son las asociaciones de los objetos que son representados. Todas las cosas (incluidos los cuadros) existen en un espacio tridimensional y la sugerencia de una entidad reconocible es suficiente para realizar asociaciones con este tipo de espacio. (pp. 87-88)

Greenberg defiende que la autonomía de la pintura implica su alejamiento de la escultura, aunque es consciente de que en la historia del arte la influencia de la última fue indispensable para el desarrollo de la primera, sobre todo en lo que se refiere a la incorporación de la tridimensionalidad. En este sentido, el crítico estadounidense considera que los artistas modernos ponen un mayor énfasis en la experiencia táctil de la pintura, que en su experiencia visual. A pesar de que ambas disciplinas artísticas tienen algunos elementos en común, sostiene que cada una debe buscar su propio camino y no tiene por qué subordinarse a la otra:

Como se ha mencionado antes, la tridimensionalidad proviene de la escultura. Para alcanzar su autonomía, la pintura debe alejarse de cualquier elemento que comparta con la escultura y en su esfuerzo por lograrlo no es necesario que en el caso de la pintura abstracta excluya del todo lo representacional. (Greenberg, 1993, p. 88)

De este modo resultan claros los prejuicios de Greenberg, en contra del acercamiento entre la pintura y la escultura, pues considera indispensable que cada disciplina sea totalmente “autónoma” y únicamente experimente desde su propio ámbito y desde sus propios límites. Esto nos revela lo insuficiente de su teoría para comprender manifestaciones artísticas posteriores al Expresionismo Abstracto y a la pintura moderna, en las que se ha producido una fuerte mezcla entre diversos medios, como ocurre con el desarrollo de los géneros híbridos, en los que puede apreciarse una fuerte tendencia hacia la interdisciplinariedad.

El principal problema de la teoría de Greenberg es que resulta inadecuada para explicar el desarrollo posterior de las artes plásticas y visuales. Esto se debe en gran parte a que establece una interpretación cerrada de la historia, pues considera que la meta del arte es producir piezas que sean cada vez más abstractas y muestren su autonomía respecto a otras disciplinas. Esto resulta insuficiente para comprender obras y artistas que persiguen otras finalidades, tal como ocurre en el caso del *Pop art*, que se opuso directamente a los principios del Expresionismo Abstracto, por lo que Greenberg lo menospreció y lo atacó seriamente.

Greenberg sostiene una postura que resulta demasiado rígida e intolerante, pues considera de mal gusto y de poca calidad la obra de cualquier pintor que se aleje de los principios y criterios que él considera adecuados. Esto no sólo resulta conflictivo cuando examinamos otro tipo de movimientos pictóricos, sino también cuando nos enfrentamos a propuestas contemporáneas como las instalaciones, el video arte y la video danza, pues este tipo de obras pasan constantemente de un medio a otro, haciendo manifiesta la disolución de los límites interdisciplinarios. Por esta razón, Steinberg (1972), quien fue otro importante crítico de la época, considera que el formalismo es una teoría muy limitada para analizar el desarrollo de las artes visuales y comprender el tipo de experimentos que llevan a cabo:

Constantemente me opongo a lo que se suele llamar como formalismo (...) Desconfío en sus certezas, en sus valoraciones, en su indiferencia hacia aquello que su método no puede abordar. Me molesta sobre todo su autoritarismo, al decirle a los artistas qué no deberían hacer y al espectador qué no debería ver. (p. 64)

Otra desventaja de la propuesta de Greenberg consiste en que los criterios que plantea para juzgar el arte se restringen a su concepción sobre la pintura y la escultura modernas. Este crítico no toma en cuenta que la calidad de una obra de arte depende directamente del contexto histórico en que se originó, por lo que no pueden imponerse las mismas categorías en toda época, ni aplicarse del mismo modo, a la gran diversidad de disciplinas artísticas. Por ello, considero que su planteamiento cae en un monismo interpretativo, mediante el que sólo admite una interpretación correcta de las obras y sobre todo no da pie a otro tipo de recepción e interpretación de las obras.

Los géneros híbridos y la transdisciplina en las artes

Una vez criticado el formalismo de Greenberg, me dedicaré a examinar las características más relevantes de los géneros híbridos, además de los aspectos problemáticos a los que se enfrenta el receptor, para después analizar su aplicación a la obra de Rauschenberg.

Es necesario resaltar que no sólo la escultura ha influido en la pintura, tal como lo reconoce Greenberg, sino que también ocurrió a la inversa, como puede apreciarse en el hecho de que a las esculturas comenzó a añadirseles color y se experimentó con ellas en términos visuales, dando lugar a un nuevo tipo de efectos, que no habían sido contemplados en la escultura tradicional.

Lo relevante de este fenómeno en el desarrollo posterior de la escultura, y de las artes plásticas en general, es que originó una serie de obras que ya no es pertinente clasificar mediante las categorías tradicionales, debido a que diluyen los límites entre las disciplinas artísticas y se vuelve necesario plantear nuevos criterios. Al respecto, Lippard (1971) plantea que el desarrollo de la escultura no puede subordinarse a la pintura, ni debe entenderse como una versión tridimensional de esta última, lo que en su opinión implicaría una aproximación sumamente limitada:

La escultura ha sido considerada por mucho tiempo una disciplina artística subordinada, que ha seguido las innovaciones pictóricas y las ha traducido dócilmente a versiones tridimensionales. Cuando alguien catalogaba la escultura solía hacerlo erróneamente e incluso ridículamente en el contexto de la pintura; ha existido escultura Cubista, escultura Expresionista Abstracta, incluso escultura *hard-edge* y escultura “pictórica”. (p. 120)

Por otro lado, Lippard muestra cómo la pintura incorporó elementos escultóricos, a partir de los años 60, cuando se produjeron una serie de innovaciones sobre la dimensión estructural de los cuadros. Esto puede notarse en la incorporación de materiales ajenos a los cuadros, que generalmente eran adheridos a la superficie o superpuestos, lo que muestra una clara influencia del collage vanguardista en el arte posterior. En dicha época se experimentó con el soporte físico de la pintura, mediante la alteración del lienzo, además de darse una serie de cambios relacionados con el modo en que suele montarse un cuadro en un museo o galería para ser exhibido:

En el intercambio presente y la ocasional confusión entre pintura, escultura y la denominada tercera corriente estructural, que incluye algunos lienzos con forma, existen tres elementos que es pertinente resaltar: la relación entre pintura y escultura como objetos físicos, el hecho de que sean vehículos de experimentación formal y sensorial, así como medios para transmitir el color. (Lippard, 1971, p. 121)

Entre las corrientes escultóricas más destacadas que dieron lugar a este fenómeno encontramos al neoplasticismo, al constructivismo y al suprematismo. Un rasgo común de los representantes de estos movimientos es que se mostraron insatisfechos con el dominio de la pintura sobre el resto de las artes visuales, lo que los llevó a buscar nuevos horizontes y a explorar otras disciplinas. Del mismo modo, un gran número de pintores se dieron cuenta de los límites intrínsecos a su disciplina y por ello decidieron desplazarse hacia el terreno de la escultura, para explotar sus posibilidades creativas.

Esto pone de manifiesto los límites intrínsecos a la concepción teórica de Greenberg y la rigidez de los criterios formales defendidos por este autor.

Uno de los pintores que enfatizó el soporte físico de la pintura y su dimensión escultórica fue Mark Rothko, quien solía pintar en los bordes del lienzo, además de realizar alteraciones al marco pictórico y modificar las dimensiones de sus cuadros, que producía a gran escala. Esto no sólo afectó la producción artística, sino que dio lugar a nuevas prácticas sobre el modo de apreciar e interpretar este tipo de obras, en las que puede hallarse tanto una dimensión simbólica, como una dimensión expresiva. Sobre esto, Lippard (1971) plantea de una de las instituciones más importantes que aquella época fue la Escuela de Nueva York, que dejó de concebir a la pintura como medio decorativo o ilustrativo, lo que a su vez generó una nueva concepción de la escultura:

La ruptura con la pintura de caballete provocó un nuevo tipo de escultura, debido a la creciente autoconciencia y consolidación del prolífero momento en que la Escuela de Nueva York dio libertad en el uso de diversas escalas, así como la consecuente libertad conceptual para examinar las definiciones convencionales de la pintura y la escultura. (1971, p. 122)

Esta concepción de la escultura tiene sus antecedentes en dos modos distintos de entender la pintura, que me parece importante resaltar. La primera concepción interpreta al cuadro como una superficie que es intervenida por el artista, sin que se tome en cuenta su volumen y su corporeidad, sino simplemente como una superficie más en la cual pintar. La segunda se refiere al carácter tridimensional del lienzo o de cualquier soporte físico del cuadro pictórico, así como el resto de materiales empleados en su elaboración. Desde la perspectiva de Lippard (1971) ambas concepciones contribuyeron notablemente a que la escultura se subordinara al desarrollo histórico de la pintura, aunque posteriormente ésta última siguió su propio camino (p. 122).

Como lo he mencionado previamente, la adopción del *collage* europeo por parte de los escultores estadounidenses, posteriormente dio lugar a esculturas realizadas a partir de desperdicios y materiales reciclados. Este tipo de obras constituyen una versión escultórica de la técnica desarrollada por los pintores cubistas, mostrando una estrecha conexión entre ambas disciplinas artísticas. La adhesión y superposición de materiales en las artes visuales pone de relieve su soporte físico, lo que es indispensable para comprender el surgimiento de los géneros híbridos y la imposibilidad de comprenderlos con las categorías tradicionales.

Por otro lado, considero indispensable enfatizar algunas diferencias sobre la función y aplicación del color en la pintura y la escultura. En el caso de la primera, el color se adhiere posteriormente al lienzo o material que sirve de soporte, lo que no ocurre en el caso de la escultura, pues los materiales son usados debido a sus cualidades cromáticas, como el tono, la brillantez, la opacidad, la refracción de la luz, etc. Un claro ejemplo es la obra de Claes Oldenburg, quien mediante el uso de vinyl y de otros materiales sintéticos,

logró una serie de efectos vinculados con la textura, el peso y la dureza o suavidad de sus piezas, como ocurre en sus esculturas blandas, que muestran estructuras inestables, que cambian con el tiempo y parecieran deshacerse. La experimentación de Oldenburg con otros materiales produjo también una gama totalmente nueva de efectos cromáticos y le dio una nueva vitalidad a la escultura:

Un gran número de nuevos materiales, como plásticos traslúcidos y opacos, vinyl, luz neón y luz fluorescente, tela, caucho sintético, tienen cualidades cromáticas totalmente nuevas, que dominan el resto de propiedades de una escultura (...) El papel que juega el color de las esculturas hechas de vinyl de Oldenburg es menos importante que el del color en sus yesos pintados. (Lippard, 1971, p. 128)

El color en la escultura implica una relación más compleja con el entorno en que es exhibida, pues éste es afectado directamente por el color del espacio, así como por el resto de objetos que rodean a la pieza. En cambio, el color en una obra pictórica se relaciona primero con la configuración del cuadro y posteriormente con el espacio en que es montada la obra. De modo que la función del color en la pintura y escultura no es equiparable, a pesar de que guarden ciertas semejanzas entre sí, tanto en su construcción, como en sus efectos. Por ello, Lippard (1971) plantea algunas diferencias notables sobre la recepción de este tipo de piezas escultóricas por parte del espectador:

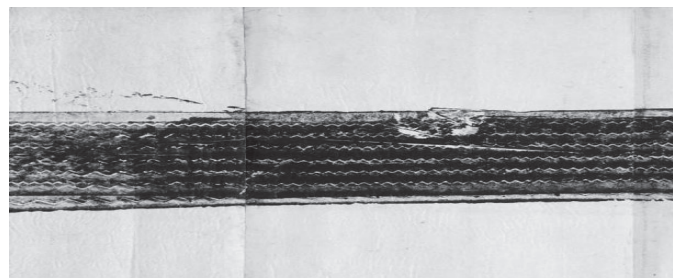
Mientras que el color en la pintura puede juzgarse mediante un sistema experimental o teórico que es relativamente conocido, dicho sistema no ha sido establecido todavía en la escultura. No importa que tan grande sea una pintura, la superficie puede abarcarse en una

sola mirada, la acción de la forma y el color puede ser extremadamente sutil y puede originar nuevos efectos en distintos momentos, pues se percibe inicialmente como una unidad. (p. 126)

Orígenes e influencias en la obra de Rauschenberg

Antes de analizar las características principales de los *combinados* de Robert Rauschenberg, y las razones por las que constituyen un género híbrido, me interesa poner en contexto su propuesta y las preocupaciones que guiaron el desarrollo de sus obras. Este artista estudió en Black Mountain College donde recibió una fuerte influencia por parte de John Cage y Merce Cunningham, especialmente en lo que se refiere al descubrimiento de una dimensión “teatral” o performativa en las artes plásticas, así como la inclusión del azar y la espontaneidad como parte del proceso creativo, que caracterizaron al *happening*. (Oxford Dictionary, 1998, pp. 74-75).

Es necesario mencionar que en Black Mountain College conoció a Jasper Johns, con quien entabló una larga amistad, lo que dio lugar a una fuerte influencia mutua, pues estos pintores solían visitar sus respectivos estudios e intercambiar ideas. Ambos artistas pertenecieron a la denominada *Beat Generation* y dieron lugar a uno de los momentos más importantes de la historia de la pintura estadounidense, además de sentar los precedentes para el futuro desarrollo del *Pop Art*.



De su época como estudiante data la serie *Pinturas blancas* (Fig.1) que fue creada en el año de 1951. Lo característico de estas obras es que se circunscriben a la tradición de la pintura monocromática, aunque realmente no fueron pintadas por Rauschenberg, sino que se trataron de lienzos totalmente en blanco que fueron colgados en una galería. Esto se relaciona con la idea de que el espectador complementa la obra e incluso produce un cambio en ella, pues la blancura del lienzo es alterada por la sombra de quien se sitúa frente a ella. (Molesworth, 1993, p. 70). La iluminación de la sala y la ubicación espacial del espectador juegan un papel central en la recepción de estas obras. Rauschenberg pone de manifiesto que no tiene un control total sobre ellas y sobre todo que no es necesario producir un artefacto nuevo para hacer arte:

Se trata de una serie de lienzos, cuyas superficies blancas permanecen puras e inmaculadas. Los lienzos rectangulares fueron concebidos para ser agrupados de uno a siete paneles. De este modo negaba la marca personal del artista, pues mostraban una total neutralidad. Posteriormente Rauschenberg indicó que si se deterioraba su superficie debían restaurarse o remplazarse por completo. (Mattison, 2003, pp. 52-53)

Otra obra en la que puede hablarse del alejamiento de la marca individual del artista y de su habilidad técnica lo encontramos en *Impresión con llanta de automóvil* de 1953 (**Fig.2**), mediante la cual cuestionó la autoría y el control total de los factores involucrados en el momento de la creación. Para realizar esta pieza colocó en la calle veinte hojas para dibujar y fue ayudado por John Cage, quien condujo su auto cuidadosamente, mientras él añadía la pintura sobre la llanta en movimiento. Rauschenberg crea obras que están en continua conexión con la ciudad, por lo que no son producidas dentro de su estudio, ni exhibidas en espacios cerrados.

Figura 2. Robert Rauschenberg, *Impresión con llanta de automóvil*, 1953. Pintura impresa mediante llanta de automóvil sobre 20 hojas de papel, montado en una tela.

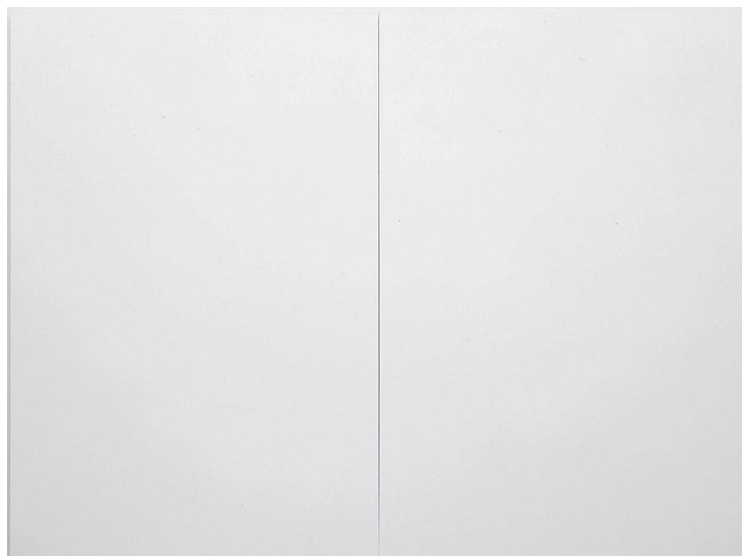
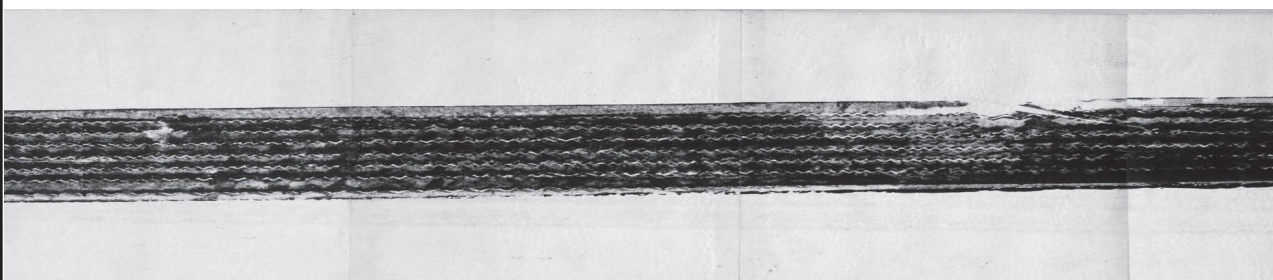


Figura1. Robert, Rauschenberg, *Pintura blanca*, 1951. Lenzos totalmente blancos.



Al respecto, Robert Mattison comenta que: “En este trabajo, “literalmente” lleva su arte fuera de su estudio; Rauschenberg se apropió de la calle, al convertirla en el tema de su obra. *Impresión con llanta de automóvil* personifica nociones de movimiento, cambio y dinamismo, que son las experiencias centrales de la calle Fulton” (2003, p. 56).

La tridimensionalidad llevada al extremo

Rauschenberg realizó una serie de experimentos con el *collage*, hasta llevar al extremo esta técnica surgida en las vanguardias, produciendo una serie de efectos interesantes y desconcertantes en el espectador. En un principio el *collage*, inventado por Picasso y Braque, consistió en adherir materiales externos a la obra y lograr que se fusionaran, a tal grado con la superficie pictórica, que no pudiera discernirse a simple vista, si estaban pegados o si más bien habían sido pintados. La adhesión de estos fragmentos, en los cuadros cubistas se subordinaba a la producción de una ilusión óptica en el espectador y tenía una función representacional, a pesar de tratarse de obras abstractas.

En contraste, Rauschenberg se centra en la tridimensionalidad y en la corporeidad de los diversos objetos que añade a su obra, con lo que acentúa la plasticidad de la pintura y la dota de una serie de connotaciones escultóricas, que irrumpen en la espacialidad y rompen el equilibrio. Por ello, uno de los rasgos más significativos de sus piezas es que incorporan la cotidianidad al terreno artístico en su sentido literal, lo que después será adoptado notablemente por los miembros del *Pop Art*, tanto en sus propuestas pictóricas, como en sus proyectos escultóricos:

Los cubistas mostraron los pedazos de periódico como metáforas. Los transformaron en representaciones de periódicos reales o de naturaleza muerta. En cambio, los fragmentos de periódico empleados por Rauschenberg conservan su integridad material. No son más que ejemplares que ha tomado de los puestos de periódico y de las calles cercanas a su estudio. De este modo, Rauschenberg se muestra en contacto con la vida cotidiana. (Mattison, 2003, p. 52)

Para realizar sus obras Rauschenberg recolectaba objetos que encontraba por casualidad, realizando paseos en las calles aledañas a su estudio y que después adhería a sus trabajos, de las formas más extravagantes y caprichosas, con lo que rechazaba el desperdicio y afirmaba la posibilidad de crear a partir de cualquier cosa. Es así como surgieron sus *combinados*, que no pueden clasificarse como pintura, ni como escultura, lo que muestra la ruptura con las convenciones anteriores y la disolución de los límites entre cada una de estas disciplinas artísticas. Uno de los primeros combinados fue su *Colección* de 1954 (Fig. 3), que consistió en un lienzo pintado al que le añadió páginas de periódico, secciones de cómics, fragmentos de madera, una bufanda con reproducciones de obras de arte y un espejo, que después cubrió de pintura.



Figura3. Robert, Rauschenberg, *Colección*, 1954. Óleo, periódico, tela, imágenes impresas, madera, metal y espejo, montado en tres lienzos.

Lo llamativo de esta obra es que ya no puede clasificarse como escultura, ni como pintura, sino que da lugar a una categoría totalmente nueva, lo que es un claro ejemplo de los denominados géneros híbridos, que difuminan los límites entre disciplinas. Además, es necesario resaltar también que para este artista estadounidense el *collage* se convierte en una especie de *índex* de su propio cuerpo y de su paso por el mundo. Esto significa que los objetos adheridos a sus piezas tienen una connotación simbólica, que hace referencia directa a algún aspecto o momento de su vida.

Otra característica relevante de *Colección* es la apropiación de la obra de otros artistas, mediante la reproducción, pues en ella encontramos las imágenes de grandes obras maestras, que aparecen estampadas en la bufanda pegada al cuadro. Este uso del *collage* tiene una connotación irónica y lúdica a la vez, que se asocia con los elementos humorísticos de las tiras cómicas pegadas a su superficie. Este tipo de apropiación no es exclusiva de Rauschenberg, también la encontramos en algunos cuadros de Jasper Johns, aunque en su caso él no emplea reproducciones de las obras de alguien más, sino que más bien las dibuja y las fusiona con el resto de elementos de su composición pictórica.

Por otro lado, me parece necesario señalar que la incorporación de objetos de uso cotidiano en la obra de Rauschenberg tiene connotaciones e implicaciones muy distintas en comparación con los *ready-mades* de Marcel Duchamp, con los que puede asociarse. Esto se debe a que el artista francés buscaba producir un efecto desconcertante en el espectador, poner al descubierto las convenciones del mundo artístico y presentar objetos que produjeran una indiferencia estética. En cambio, Rauschenberg buscaba hacer de la cotidianidad el tema central de su obra e incorporar a la ciudad como parte de su proceso creativo, buscando que el espectador reconozca inmediatamente estos elementos, se sienta identificado y viva una nueva experiencia estética mediante ellos.

El paso de lo vertical a lo horizontal

Ya he mencionado algo sobre *Cama* realizada en 1955 (Fig. 4), sin embargo me interesa analizar e interpretar otros rasgos relevantes de esta pieza, comenzando porque se trata de un objeto sumamente personal que se hace público, lo que provoca una serie de lecturas simbólicas y psicoanalíticas sobre el significado de las manchas y chorros de pintura, que constituyen referencias escatológicas sobre los humores y fluidos corporales. Esto tiene una serie de implicaciones eróticas, que se vinculan con la vida personal de Rauschenberg, a partir de las connotaciones de los materiales empleados, así como la aplicación del color y las diversas texturas de la pintura en la cama. (Cfr. Molesworth, 1993, pp. 71-72).



Figura 4. Robert Rauschenberg, *Cama*, 1955. Óleo y lápiz sobre almohada, sábana y cobija, montado en soporte de madera.

La referencia directa al cuerpo del artista es una parte clave de esta obra, que más bien nos hace reflexionar sobre su ausencia, lo que de un modo u otro acentúa la plasticidad de la pieza. Por otro lado, *Cama* es una obra que resulta impactante por sus dimensiones y por el volumen que tiene, pues se diferencia notablemente de un cuadro tradicional. Esto se debe a que Rauschenberg anula la función práctica de la cama, al colgarla de modo que permita contemplar sus cualidades plásticas, así como apreciar la intervención pictórica que realizó en ella.

Para Steinberg uno de los rasgos más significativos de esta obra es el contraste visual que Rauschenberg planteó entre la posición horizontal que la cama requiere para su uso cotidiano y la necesidad de colocarla verticalmente para exhibirla al público. Rauschenberg no sólo realizó un comentario sobre la función de las camas en la vida de todo ser humano, sino que dio lugar a una reflexión sobre las convenciones pictóricas y su relación con la experiencia visual de los objetos cotidianos: “Tal vez el gesto simbólico más profundo de Rauschenberg se dio en 1955 cuando se apropió de su cama, llenó de pintura su cobertor y su almohada y la colocó derecha en la pared. Colocada en la postura vertical del arte nos sigue remitiendo a su horizontalidad, al lecho en que procreamos, concebimos y soñamos” (Steinberg, 1972, pp. 89-90).

El cambio de posición de esta obra se relaciona con lo que Steinberg (1972) denomina como el paso de la perspectiva visual natural a la experiencia visual propiamente humana. Esto se debe a que la postura erguida del ser humano y el modo en que están situados los ojos en la cara es determinante en la exhibición de las obras pictóricas en general, lo que se altera con la posición que requiere *Cama* para ser exhibida. Esta nueva orientación se caracteriza porque deja de responder a la verticalidad de la postura humana y por lo tanto rompe con el naturalismo visual que prevaleció durante mucho tiempo en la historia de la pintura:

Lo que cuenta no es la ubicación física de la imagen. No hay ley alguna sobre colgar un tapete en la pared o producir una pintura narrativa en un piso de mosaico. Lo que tengo en mente es el efecto psicológico de la imagen, su modo de confrontación imaginativa y tiendo a entender el paso del plano vertical a horizontal como el tema más importante del arte, es decir el paso de lo natural a lo humano. (Steinberg, 1972, p. 84)

La emancipación de la superficie pictórica

Un aspecto que debemos tener presente es la influencia del Expresionismo Abstracto en la obra de Rauschenberg, por lo que es posible realizar una interpretación psicológica o simbólica de sus piezas, que no se reduce a su experimentación con las posibilidades formales. A pesar de esta influencia, él mismo rechazó la reducción de la pintura a su superficie y el uso de un solo plano, tal como defendía Greenberg en su concepción del modernismo y de la llamada *flat painting*. Una obra que muestra esto es *Monograma*, 1955-1959 (Fig. 5), que incorpora una cabra de angora disecada a un lienzo pintado y la presentar de modo vertical, a la que posteriormente le ensambló una llanta de auto pintada, con lo que demostró que era posible añadir prácticamente cualquier objeto a sus cuadros. Al respecto, Mattison apunta lo siguiente: “Él ha dicho que su meta era ver si la cabra podría relacionarse con otra cosa. *Monograma* se ha convertido en una de las obras más conocidas e ilustradas de Rauschenberg, demostrando al público su habilidad para incorporar cualquier objeto a su obra” (2003, p. 72).



Figura 5. Robert Rauschenberg, *Monograma*, 1955-1959. Óleo, tela, periódico, metal, madera, suela de zapato, bola de tenis, neumático y cabra de angora disecada, montado en plataforma de madera sobre ruedas.

El haber incluido una llanta de automóvil en este *combinado* implicó una referencia directa al modo en que la ciudad se refleja en su obra, pero también a la fusión entre lo natural y lo artificial. El contraste entre algo que fue un ser vivo y un artefacto manufacturado por el hombre produce un desconcierto inicial en el espectador y a su vez genera una intensa experiencia visual. Sobre este aspecto de su obra, Mattison (2003) señala que el empleo de la llanta de automóvil simboliza el cambio constante al que está sometido el mundo moderno, lo que también puede apreciarse en *Impresión con llanta de automóvil*. Por otro lado, es significativo que Rauschenberg le haya añadido ruedas a la versión final, para poder desplazarla lo largo de la galería o cualquier sitio en que fuera exhibida, y de este modo la convirtió en un objeto cambiante (p. 75).

A diferencia de la mayoría de sus *combinados*, la cabra de angora es uno de los pocos objetos que Rauschenberg compró y no la recogió de la calle, como solía hacer con el resto de cosas que hallaba en sus paseos. Este pintor se encontró con este animal disecado en una tienda de antigüedades que estaba cerca de su estudio y se sintió atraído inmediatamente por su aspecto exótico. El encuentro fue fortuito, pero no su decisión de llevarse la cabra a su estudio. Esto muestra la fuerte influencia ejercida por John Cage, en su concepción del proceso creativo y productivo, especialmente en lo referente a la adopción del *happening* en las artes plásticas, lo que se muestra en su inclusión del azar, a través de los descubrimientos fortuitos de estos objetos, como método esencial para construir una obra.

Es posible interpretar los *combinados* de Rauschenberg como una especie de testimonio plástico y gráfico de su tránsito por la ciudad de Nueva York, de sus encuentros fortuitos, así como de las anécdotas que rodean la recuperación de los objetos desechados por alguien más. Esto nos lleva a reflexionar en un problema central en la Teoría y Crítica del arte contemporáneo, que consiste en cuestionarnos hasta qué punto es indispensable conocer el proceso que está detrás de la creación de una obra como *Monograma*, para ser capaces de apreciarla e interpretarla adecuadamente, o si no es necesario acudir a este tipo de información.

Para interpretar este tipo de obras es indispensable recuperar la información sobre su planeación y producción, así como su meta correspondiente, pues estos elementos nos ayudan a comprender la serie de decisiones que Rauschenberg tomó y qué pretendía generar en el espectador. Sin embargo, pienso que este no puede ser el único criterio que nos guíe, sino que también debe tomarse en cuenta las características intrínsecas de la obra, su conexión con el resto de las prácticas artísticas, así como los cambios históricos a los que han dado lugar este tipo de propuestas. Por ello, es necesario recalcar que *Monograma* posee una variedad de elementos pictóricos y escultóricos, que impiden asimilarla del todo a alguna de estas disciplinas, por lo que emergió una categoría nueva, que puso en evidencia una marcada hibridación en el arte contemporáneo.

Para finalizar, me interesa resaltar algunas de las características que considero más relevantes de la obra de Robert Rauschenberg y por las que es un caso paradigmático de los llamados géneros híbridos. En primer lugar, este artista incorpora prácticamente cualquier objeto a su obra, lo que se debió a su experimentación con el *collage* a un grado extremo, tal como puede apreciarse en sus *combinados*. A diferencia del *collage* originado en las vanguardias artísticas, y sobre todo el modo en que lo empleaban los cubistas, Rauschenberg no pretende camuflar los objetos que emplea con el resto de elementos pictóricos, sino más bien resaltar su materialidad y de este modo acentuar su plasticidad, generando nuevos sentidos en lo aparentemente cotidiano.

El papel de la experiencia visual del público y sus múltiples interpretaciones tiene un lugar central en toda la obra de Rauschenberg, por lo que el juego con la perspectiva vertical y horizontal es un elemento indispensable para comprender sus obras, sobre todo cuando nos detenemos a analizar una pieza tan compleja y peculiar como *Cama*. La alteración del modo usual en que nos relacionamos con la pintura y la escultura da lugar a una serie de cuestionamientos sobre el tipo montaje que requieren estas piezas, pues se pone de manifiesto la necesidad de alterar la perspectiva del espectador y de generar nuevas condiciones, tanto formales, como conceptuales para su recepción.

La constante transición entre pintura y escultura que caracteriza la propuesta de Rauschenberg, da lugar a un tipo de obra que no puede clasificarse mediante las categorías tradicionales, pues se encamina rumbo a otras metas y búsquedas estéticas. Por ello, sus obras resaltan el paso de la superficie bidimensional de la pintura, a la estructura tridimensional de los objetos añadidos, con lo que se muestran propiedades escultóricas y pictóricas al mismo tiempo. De este modo, la obra de Rauschenberg pone al descubierto los límites de la teoría de Clement Greenberg sobre el arte moderno, especialmente en lo que se refiere a su idea de que la pintura debía buscar una total autonomía e independencia de otras disciplinas artísticas.

A manera de conclusión, la propuesta de Rauschenberg nos muestra cómo cada vez se disuelven más los límites entre arte y mundo, pero sobre todo nos revela cómo la experiencia cotidiana de la vida humana se integra de forma más activa en los procesos creativos, para ser reconfigurada y reinterpretada, con una nueva carga simbólica y estética. Esta incorporación de los objetos cotidianos en la obra de Rauschenberg se vincula estrechamente con el paso constante de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad espacial, dando lugar a una peculiar hibridación, que desdibuja las fronteras entre lo pictórico y lo escultórico.

Referencias

- Greenberg, C. (1993). Modernist Painting. En *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism* (pp. 85-93). Chicago: Universidad de Chicago.
- _____. (1968). Recentness of Sculpture. En *Minimal Art* (pp. 180-186). Nueva York: Dutton.
- Lippard, L. (1971). As Painting Is to Sculpture: A Changing Ratio. En *Changing: essays in art criticism* (pp. 120-132). Nueva York: Dutton.
- Mattison, R. (2003). *Robert Rauschenberg. Breaking Boundaries*. Nueva York: Universidad de Yale.
- Molesworth, H. (1993). Before Bed. *October*, 63, 68-82.
- Oxford Dictionary of 20th Century Art. (1998). Nueva York: Universidad de Oxford.
- Steinberg, L. (1972). *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art*. Nueva York: Universidad de Oxford.

Imágenes

145

Robert Rauschenberg Foundation. (2014). *Rauschenberg*. Nueva York, Estados Unidos. Recuperadas de <http://www.rauschenbergfoundation.org/>

Recibido: septiembre 14 / **Aprobado:** noviembre 25 de 2014